

**第三帝国の舞台上のニュルンベルク**  
 — ロルツィングのオペラ《ハンス・ザックス》について —  
**Nürnberg auf der Bühne im Dritten Reich**  
 — Zu Lortzings Oper «Hans Sachs» —

長谷川 悦朗  
**HASEGAWA Etsuro**

ロルツィング（1801-1851）の20近いオペラのうち、《ハンス・ザックス》（1840年初演）はドイツ第三帝国における改作という観点において彼の他作品と一線を画する。大幅に縮約された《ハンス・ザックス》が当時のニュルンベルクで繰り返し上演された背景として、先行してヴァーグナーの楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》（1868年初演）が記録的な上演回数を重ねていた事実が存在した。ナチス党大会の開幕に合わせた記念上演がその後恒例化してゆく1935年の《マイスタージンガー》新演出の最終場面において、広大な党大会敷地が祝祭緑地として再現されたのに対して、1940年から上演された改作版《ハンス・ザックス》では歴史的な市庁舎旧ホールが舞台美術装置として出現していた。ロルツィング《ハンス・ザックス》の観客が最終場面で屋内空間が出現するのに驚嘆するとしたら、それは同時にオペラ舞台の政治利用を意識化する契機となるであろう。

キーワード：オペラ改作、ドイツ第三帝国、都市ニュルンベルク、舞台美術装置、政治利用

## 序．舞台形象ザックスをめぐる変奏

グスタフ・アルベルト・ロルツィング（1801-1851）のオペラ《ハンス・ザックス》<sup>(1)</sup>は、1840年にライプツィヒで初演されると、その5年後の1845年にマンハイムで上演される際に台本と楽曲が手直しされており、彼の存命中から初演版と改訂版の二つが存在していた。この観点のみでは特筆するほどではないとしても、この作品が彼の半世紀の生涯に残された20近いオペラの殆どと区別されるのは、初演から100年後にも改作された点に見出される。しかも、その1940年版は作品舞台でもあるニュルンベルクではそのシーズンにとどまらず翌シーズンにかけて数多くの再演を重ねることになったのである。

ロルツィング本人による「改訂」、そして初演から100年後の「改作」という二つの事象を考察の出発点とするものの、本稿で扱う作品をオペラ《ハンス・ザックス》のみに限定することは不可能である。初演版、改訂版、改作版という三つを対比しながら論じるためには、それらに対して陰に陽に関与してくる舞台作品も照射する必要がある。具体的に名指しすると、1828年にベルリンで初演されたルートヴィヒ・フランツ・ダインハルトシュタイン（1794-1859）の喜劇『ハンス・ザックス』<sup>(2)</sup>、1831年から1834年の間に成立したとみなされているものの一度も上演されることのなかったアーダルベルト・ギロヴェッツ（1763-1850）のオペラ《ハンス・ザックス》<sup>(3)</sup>、1868年にミュンヘンで初演されたりヒヤルト・ヴァーグナー（1813-1883）の楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》（以下《マイスタージンガー》と略記）<sup>(4)</sup>である。これら三作品のうち、ギロヴェッツのオペラは、ザックスが自身の愛娘の結婚を巡って苦悩したり一旦は投獄されたり、と極端に異色の筋展開を示す上に未上演作品でもあることから本稿の考察対象には含めない。これに対して、他の二つとロルツィング作品との間には、ダインハルトシュタインからロルツィングへ、そして、ロルツィングからヴァーグナーへ、という一本の道筋が見出される<sup>(5)</sup>。ただし、ヴァーグナーがロルツィングのオペラを知っていたかどうか、という結論の出ていない難題については、知っていたことを裏づける決定的な証拠は存在しない一方、知らなかったと推定することがきわめて困難であるほどの状況証拠は出そろっている<sup>(6)</sup>ことを銘記しておかなければなら

い。つまり、ロルツィングの《ハンス・ザックス》はダイnhルトシュタインの『ハンス・ザックス』に立脚しており、さらに本人や周辺人物からの申告は存在しないもののヴァーグナーの《マイスタージンガー》はオペラ《ハンス・ザックス》を前提として成立したのである。

再びロルツィングのオペラに焦点を当てると、初演から100年後の1940年の改作とは、ナチス・ドイツ第三帝国という時代背景を有するものであり、「帝国音楽改訂所」という専門部署が組織化されるのと時を同じくしていたことを予告しておきたい。本稿は「ザックス」という実在人物その人よりもむしろ、舞台形象としての彼を取り巻いていた周辺環境、とりわけニュルンベルクという都市の興亡を跡づけることによって、ロルツィングのオペラ《ハンス・ザックス》の受容について台本と舞台上演という二つの側面から考察する試みである。

## I. ダイnhルトシュタインからロルツィングへ

ロルツィングのオペラ《ハンス・ザックス》にとって、その台本の土台となったダイnhルトシュタインの喜劇『ハンス・ザックス』は1828年1月13日にベルリンで初演される。当時のロルツィングはドイツ語圏全域から見れば北西部に位置する小規模な宮廷都市デトモルトで俳優及び歌手として舞台出演する一方、同年2月1日の処女作オペラ《ヤニーナのアリ・バシヤ》初演を目前に控えており、台本作家兼作曲家としてはオペラ創作を開始したばかりであったものと推定される。それから4ヶ月後の1828年5月9日という日付の書簡で彼は同地から父親に宛てて「すべての舞台において大喝采で受け入れられた新作『ハンス・ザックス』が現在私たちのところで稽古されている」<sup>(7)</sup>と報告している。その実演時にロルツィング本人が出演したかどうかは裏づけられていないものの、彼がダイnhルトシュタイン喜劇を間近に体験していたことは事実である。

それから5年後の1833年、ロルツィングはそのデトモルトを退去し、通商で繁栄した市民都市ライプツィヒへと活動拠点を移す。《ハンス・ザックス》は彼の新天地で成立し初演されたオペラとしては、《二人の射手》(1837年初演)、《皇帝と船大工》(1838年初演)、《カラモ》(1839年初演)に次ぐ4作目であった。一年に一作ずつ間断なしに新作オペラが初演されていた実績から、現代であれば名声の確立した後も創作意欲の衰えることがない大御所オペラ作曲家のイメージが思い浮かぶかもしれないが、実情はそれとは遠く懸隔していた。まず、作品上演に際して作曲家に支払われる対価は現代とは比較しようのないほど安価であったため、ロルツィングのオペラ創作活動は、俳優や歌手としての出演契約のみでは賄いきれない生活費を捻出するのが最大の目的であった。また、《皇帝と船大工》という成功体験を経ており、さらにドイツ語圏領邦諸国の一部では著作権の法整備こそ始まっていた<sup>(8)</sup>ものの、富裕な王侯貴族の宮廷に代表される強力な後ろ盾を何ら持たないロルツィングの場合、合法的なルートでなかったとしても自作が広く知れ渡り、上演機会が増加する方が好都合であった。そこには芸術的価値の高い作品を後代に残すという矜持は微塵もなかった、と否定し切るのは当然ながら不可能であるが、当時の彼にとってオペラ創作は「パンのため」という動機が優勢であったであろうと容易に推測される。

オペラ《ハンス・ザックス》の場合、「パンのための仕事」という目的意識が強く働いていたに違いない、と結論づけるための根拠がもう一つ存在する。ロルツィングがザックスを舞台形象化した背景には劇場支配人であったフリードリヒ・ゼーバルト・リングェルハルト(1785-1855)の思惑が強く働いていた。初演用の告知ポスターには「書籍印刷の発明から400周年の前夜に」という文言が見出される。活版印刷の発明がいつであったのか現代に至っても正確には特定されていないにもかかわらず当時は共通理解が存在していたのか、なぜザックスという形象がその記念として相応しかったのか、といった疑問は次々に浮かぶものの、ザックスがヨハネス・ゲーテンベルク(139?-1468)による活版印刷を記念するために選択されたのであった。ただし、活版印刷の発明によってライプツィヒという都市が書籍出版の中心地として発展する下地が形成されたという観点からは、ロルツィングによる新作オペラ初演もまた、同年に同地で挙行された一連の記念行事の一環として説得力を有するものであろう。なおドイツ語圏全体の識字率は1770年頃に約15%であったのに対して、1840年には約50%まで上昇してい

たという推定値も伝えられている<sup>(9)</sup>。

さて、ロルツィングのオペラ創作においては、自ら完成させた台本に作曲するのが常套手法であった一方、《ハンス・ザックス》は台本の根幹部分が友人にして俳優のフィリップ・レーガー（1804-1857）によって執筆された後、同じく俳優仲間であった別の友人フィリップ・デューリンガー（1809-1870）によって加筆されたものである<sup>(10)</sup>。それでもなお、作曲を一手に担ったロルツィングが最終的には台本の細部を整えていたであろうと推定している先行研究も踏まえつつ、彼を台本の執筆者の一人としてレーガー及びデューリンガーと連名で名指しするのが適切であろう<sup>(11)</sup>。

レーガー、デューリンガー、ロルツィングという台本作者トリオは、原作に相当するダイnhルトシュタイン喜劇に対して少なからぬ改変を施している。伴奏の付随しないストレートプレイからオペラへとジャンルが転換されたのは自明のものとして、楽曲を考慮しないことを前提として台本に焦点を絞って説明を試みるが、その際、登場人物たち、人物間の人間関係、筋展開上の新たなモチーフ、という順序で指摘してゆく。

ダイnhルトシュタイン喜劇に不在であった主要人物として、ゲルクとコルドゥラの二人を挙げることができる。前者は靴屋親方ザックスの徒弟であり、後者は金細工師親方シュテツフェンの娘クニグンデの姪である。ザックスとクニグンデの間柄と同じく、相思相愛の二人は身分違いの結婚に向けて立ちふさがる障壁を克服して恋愛を成就することになるものであり、結末では二組の婚姻が承認されることになる。人物関係としてはザックスと周辺人物たちとの精神的距離の相違が顕著である。どちらの作品でも彼は、市参事会員たちや他の親方たちなど身分が上位もしくは同等の人々から嫌悪されているのに対して、ダイnhルトシュタイン喜劇ではさらに民衆からも不人気である。他方、ロルツィング・オペラのザックスは、先行研究も指摘している通り<sup>(12)</sup>、民衆からは絶対的支持を一身に集めている。また、神聖ローマ帝国皇帝マクシミリアン1世には、その登場の仕方に相違が認められる。ダイnhルトシュタイン喜劇では、ギリシア喜劇での常套手段であった、いわゆる「デウス・エクス・マキナ」のごとく全体の幕切れ近くに至ってようやく初登場するのに対して、ロルツィング・オペラでは早くも第一幕第3場で正体を明かさないうまま靴屋工房に立ち寄ってザックスと対話しており、結末近くになって再登場するための布石が打たれている。さらに、新たなモチーフとして「アウクスブルク市参事会員」エオバン・ヘッセがクニグンデに求愛するものの詩の暗唱失敗によって大団円を招来する点も指摘しておかなければならない。皇帝マクシミリアン1世の登場を例外として、これらの新機軸はいずれもヴァーグナー楽劇を予告するものである。肩書こそ異なるものの、ゲルクとコルドゥラは《マイスタージンガー》のダーフィットとマグダレーナに相当する。また、ヴァーグナーでは初年代であるが、ザックスは同僚のマイスタージンガーたちからは警戒されているものの、民衆からの強い信頼を確保している。そして、偽作者として滑稽な歌詞の歌唱に終始したバックメッサーの失脚がヴァルター・フォン・シュトルツィング名誉回復の好機となるのは、エオバン・ヘッセと若きザックスとの関係性に照応しているのである。

このオペラは、ライプツィヒでの初演後、少なからぬ都市でも上演されてゆき<sup>(13)</sup>、マンハイムでの上演は1845年5月21日に実現する。「改訂」はこれに先立つものであるが、実質的に結末部分のみに集約されている。そして概括すれば、初演版の幕切れは、「楽曲的には貧弱な終曲」と形容されている<sup>(14)</sup>ように、ザックスとクニグンデの二人の対話が展開してから、楽曲の付随しない演劇場面の後できわめて短時間の「合唱」であった。これが改訂版ではザックス、クニグンデ、皇帝による三重唱を「合唱」が包み込んでゆく終曲に変更されている。この点はしかしながら形式面にとどまるものであり、台本の筋展開としては重大な変更が実行されている。その要所として初演版では存在せず改訂版で追加されたのがザックスによる朗唱の成就である。衆人環視の中、「作者」として直前に名乗り出ていたエオバンが暗唱失敗という醜態をさらした後、初演版では登場を促されたザックスがそのまま皇帝からクニグンデとの婚姻を許可されるのに対して、改訂版ではザックスが自作詩を最後まで朗唱した後で皇帝から婚姻許可という裁定を獲得する過程が展開する。筋展開をさらに補足説明すると、偶然が

重なって皇帝の手元にたどり着いたザックス詩文は、第一幕第2場で師匠の机上から盗み出した徒弟ゲルクによって第二幕第5場で朗唱されるが、初演版では原作者であるザックス自身による朗唱は存在しなかった。改訂版ではその肝心のパフォーマンスが成功することによって、舞台上に居合わせた登場人物の全員、さらには劇場観客も立会人としてザックスの婚姻を祝福するという劇的効果が達成されるのである。そして、これら二つの改変もまた、青年ヴァルター・フォン・シュトルツィングと初老世代のザックスに分裂したものの《マイスタージンガー》を想起させるモチーフであることは言うまでもない。

## II. ヴァーグナーを経て第三帝国の舞台へ

ロルツィングがダイナハルトシュタイン喜劇をどのように換骨奪胎したかを跡づけた後、ロルツィングからヴァーグナーへと至る道筋を再確認することも可能ではあるが、本稿が見定める目的地まではかなり遠回りすることになるため、この問題圏にこれ以上踏み込むことは断念する。その代わり、とりわけニュルンベルクという都市におけるヴァーグナー楽劇の受容という観点から考察を継続してゆく。

1868年に当時はバイエルン王国の首都であったミュンヘンにおいて初演された楽劇《マイスタージンガー》が、その舞台でもあるニュルンベルクで初めて上演されたのはその6年後のことであった。その1874年から1905年までに同地では合計60回の上演が重ねられたが、その後ヨハネス・マオラハ（1883-1951）が劇場支配人の地位にあった1923年から1938年までには140回もの上演が実現する<sup>(15)</sup>。1874年から1905年という31年間と、1923年から1938年という15年間とを単純比較した場合、約半分の期間に二倍以上の回数であるから、一年平均の上演回数は実質的に四倍以上にまで飛躍的に増加していたと分析することができる。現代であればオペラ制作において絶大な権力を掌握している演出家の裁量に世間の耳目が集中するのは異なり、二〇世紀前半、とりわけナチス・ドイツ第三帝国において劇場の内外双方への影響力という観点からは、別の側面に注目する必要がある。音声録音メディアが未発達であると同時に習慣化もしていなかった当時において、写真画像メディアの方が大きな役割を担っていたのであり、大道具、小道具、そして場合によっては衣裳も含めた舞台美術装置に注目する必要がある。そして、楽劇《マイスタージンガー》が1935年9月10日に新演出上演された際、知名度では指揮者を担ったヴィルヘルム・フルトヴェングラー（1886-1954）には遠く及ばないものの、ベンノ・フォン・アーレント（1898-1956）という人物による舞台美術装置が成否の鍵を握っていた。それがいかに多大な影響力を行使したかは、他の諸々のオペラハウスの舞台にも移植された事実によって裏づけられる。彼の舞台美術装置は多少のアレンジを伴いながらも、1935年にベルリオン（ドイツ・オペラ）、1936年にミュンヘン、1939年にヴァイマル、1941年にリンツでも実現していたのである<sup>(16)</sup>。

ところで、この「1935年9月10日の新演出上演」とは舞台美術装置という芸術範疇に収まりきらない特別な意義を有するものであった。ナチス党は1923年から党大会を開催していたが、1933年からの開催地となったニュルンベルク郊外に党大会用敷地の整備が完了したのが1935年であった。そして、この年から党大会の開幕に合わせてニュルンベルク劇場において総統本人が専用ボックスに臨席する中で《マイスタージンガー》を記念上演するのが恒例行事となり、それが同年の「新演出上演」という契機となったのであった。党大会は1939年の第二次世界大戦開戦に伴って中止となったため、この党大会開幕記念上演は1938年に至るまで4年連続で繰り返された計算になる。

アーレントの舞台美術装置としてはとりわけ最終場面に注目しておく必要がある。そこでは、翌日から屋外の会場敷地で挙行されるパレードを舞台上に再現することが企図されていたことは誰が見ても明らかであった<sup>(17)</sup>。具体的には、客席から見て左手後方から右手前方にかけて幟旗による並木道が形作られ、左手前方に設置された観覧席の後方に神聖ローマ帝国を象徴する鷲のモチーフが配置されていた。そして、最終場面で舞台上に集結した人々は「600人から800人」に及ぶ大集団であり、圧倒的迫力が醸し出されていたと伝えられている<sup>(18)</sup>。ただし、

ここで明記しておかなければならないが、幟旗にナチスのハーケンクロイツ（鍵十字）は描かれておらず、あくまでもニュルンベルクの市章を象徴する紅白二色に染色されていた事実である。また、舞台上の大集団が着用していたのも二〇世紀前半の同時代風衣服ではなく、ザックスが活躍していた一六世紀当時を想起させる時代衣裳であった。つまり、最終場面の舞台美術装置がどれほど翌日からの党大会を想起させたとしても、舞台上はあくまでも虚構の一六世紀ニュルンベルクであるという設定は堅持されていたのである。さらに、この最終場面を視覚的に特徴づけていたのは豊かな色彩性であり、この特性はアーレント本人も註釈しているように「映画でも写真でも色が出ない」<sup>(19)</sup> のに対して、舞台上では可能となる因子であった。この供述が、レニ・リーフェンシュタール（1902-2003）によって1933年から撮影されていたナチス党大会記録映像をどの程度まで意識していたのか不明であるが、白黒での記録媒体しか存在しなかった時代ならではの発言として解釈すべきであろう。

しかし、ニュルンベルクにおける《マイスタージンガー》上演は1938年が最後となり、この楽劇は翌1939年から1944年8月31日の劇場閉鎖まで二度と上演されることがなかった。この唐突な途絶の背景として複数の要因を指摘することも可能であるが、ニュルンベルクの《マイスタージンガー》は、第二次世界大戦開戦に伴い党大会が中止されたのとはほぼ同時期に演目レパートリーから消滅したことになる。ナチス党大会の開幕に合わせた記念上演という大義名分が消滅した時点において、そこには総統の意志が働いたのか、あるいは周辺人物たちが総統に忖度したのか真相は不明であるが、入れ替わりに浮揚してきたのがロルツィングの《ハンス・ザックス》であった。

《ハンス・ザックス》が1840年のライブツィヒ初演後に上演が実現した他都市の劇場はクルーゼが列挙している通り（註13参照）かなり数多く、なおかつヨーロッパの広範囲に及んでいる。彼のリストからは抜け落ちているものの、クフルバウアーによると同年中にニュルンベルクでも2回の上演が実現していた<sup>(20)</sup>。そして、このオペラが同地で突如として脚光を浴びるのが初演から100年後の1940年であり、1940/41年シーズンに25回、そして翌1941/42年シーズンには6回の上演が記録される。

それでは、これほど高い上演頻度の背景に何を見出すべきであろうか。注意しなければならないのは、第三帝国下ではナチス政権が国民生活のありとあらゆる局面を統制下に収めており、芸術活動も政府の意図に追従するべく展開されていたのであろう、という先入観である。確かに「プロパガンダ＝宣伝」は、国民が触れることのできる旧来の「芸術」範疇を転回させる方向に働いていた。しかし、その方向性とは文学、演劇、美術、音楽など芸術諸ジャンルにおいて「非アーリア」、さらに具体的に言えばユダヤ人を排除するため、芸術作品という次元では「頹廢芸術」のレッテル貼りや焚書のような形式で、存命の芸術家という次元では人種差別や迫害のような形式で具現化したものであった。演劇というオペラの近接ジャンルに即した近年の研究成果として、ドイツやオーストリアの公立劇場から国外退去せざるを得なかったユダヤ系の演出家や舞台俳優らにとって、ドイツ語圏スイスの私立チューリヒ劇場が受け皿となった実態を追究した日本語文献が上梓されている<sup>(21)</sup>。また、やはりオペラの近接ジャンルに該当するであろうが、オペレッタについては、ユダヤ系の台本作家ないし作曲家による作品がレパートリーから消滅し、とりわけ第二次世界大戦開戦後にはナチス・ドイツにとっては敵国であったフランス語による作品も除外されていった事実も跡づけられている。

このように、旧来の「芸術」範疇が狭められ、創作の次元であれ舞台上演の次元であれユダヤ人と何らかの関わりのある作品群が淘汰された結果として、必然的に上演用の舞台作品が慢性的に不足するという事態が懸念されていた。この作品不足を補填するために1940年5月1日に国民啓発宣伝省の下部機関として帝国音楽改訂所が組織化されることになる<sup>(22)</sup>。そして、真っ先に改作の対象となったのは、シュポーアの《イエソング》、ヴェーバーの《オイリアンテ》、ニコライの《追放者の帰還》の他、ロルツィングの《二人の射手》と《カサノーヴァ》であった<sup>(23)</sup>。このように、ロルツィングの《ハンス・ザックス》は改作という白羽の矢が立てられた唯一の作品ではなく、あくまでも複数の作品群の一つに過ぎなかった。

さて、本題のその《ハンス・ザックス》に話題を戻すと、ニュルンベルクでの改作を担ったのは音楽監督マックス・ロイ（1913-1977）と劇場支配人ヴィリ・ハンケ（1902-1954）の二人であった。彼らは場面順序の入れ替えを行っているが、とりわけ全体の幕切れが最大の改変箇所であろう。1840年初演版でも1845年改訂版でも第二幕第3場にあったザックス「歌曲」（69）が、1940年改作版では幕切れに配置された。三つの詩節で構成されている歌曲の最終詩行では同一の歌詞がリフレインされるが、それは「愛の幸せ、祖国よ、高貴な祖国よ。」（69）であった。この歌詞は、1845年改訂版において幕切れを飾る合唱が最終詩行として「マクシミリアンに幸あれ。」（100）という歌詞で皇帝その人を名指していたのとは若干ニュアンスが異なる。また、台本全体の短縮も断行されている。レーガー、デューリンガー、ロルツィングの三者による1845年の改訂版と、ロイとハンケの二人による1940年の改作版はいずれもCD録音盤が市販されており<sup>(24)</sup>、単純に録音データに基づく、演奏時間の合計は前者が146分47秒であるのに対して、後者は89分04秒である。つまり、1940年の改作は全体を3分の2以下に凝縮している計算になる。時間的には大幅な短縮であるという客観的事実が獲得される一方、1845年当時の上演舞台がいかなる様相を呈していたかは想像力で再構成する他ないため、空間的な比較はきわめて困難である。それも前提としたうえで、1940年の上演舞台に注目すると、19世紀には決して観察されなかったと推定される指標が二つ存在する。

第一に、最終場面では舞台上に300人もの出演者が登場していた<sup>(25)</sup>点が挙げられる。1935年に新演出された《マイスタージンガー》の「600人から800人」という数字と比較すると半数に過ぎないものの、現代の価値尺度から判断しても大人数であることに変わりないであろう。そして第二に、1332年から1340年に建造されたアーチ形状の市庁舎旧ホールが舞台美術家のハインツ・グレーテ（1885-1967）によって舞台上に再現されていた<sup>(26)</sup>点である。これら二つの点はしかしながら、ニュルンベルクにおいて1938年で上演が途絶えた《マイスタージンガー》の実態を概観してきた後では驚嘆に値しないかもしれない。そして、この点にこそロルツィングの《ハンス・ザックス》というオペラの受容に付随する難題が潜んでいるように思われる。ドイツ第三帝国内のニュルンベルクという特殊な環境に限定されない問題点として、《ハンス・ザックス》上演を体験する観客がヴァーグナー楽劇《マイスタージンガー》の残響及び残像を完全に払拭することは困難であろうし、両作品の懸隔が顕著に現れる最終場面にその感覚はとりわけ覚醒されるであろう。

### Ⅲ. ニュルンベルクにおける空間演出

ドイツ第三帝国ニュルンベルクにおいて《マイスタージンガー》から《ハンス・ザックス》への交替という事象を跡づけた後、両作品における舞台空間演出とも形容すべき問題圏に突入することになる。再び台本に立ち戻って問題点を整理しておきたい。

オペラ《ハンス・ザックス》の場面設定は、第一幕は幕開けが「ハンス・ザックスの工房」（3）、転換後が「後景中央にシュテッフェンの家屋が見える庭園」（48）、第二幕は幕開けが「マイスタージンガー学校内の大広間」（62）、転換後が「民衆で満ち溢れたニュルンベルク近郊緑地」（70）、第三幕は幕開けが「クニグンデの部屋」（83）、転換後が「絢爛豪華に装飾され照明されている大ホール」（95）である。他方、楽劇《マイスタージンガー》の場面設定は、第一幕が「カタリーナ教会の内部」（109）、第二幕が「街路」（141）、第三幕は幕開け時が「ザックスの工房」（174）、転換後が「遠めの背景にニュルンベルク市街をのぞむ開けた平面緑地」（199）である。《マイスタージンガー》の場合、「屋内→屋外→屋内→屋外」と交互に展開するのに対して、《ハンス・ザックス》の場合には「屋内→屋外→屋内→屋内」という順序である。ただし、前者の第二幕は「屋外」ではあるものの台本上は家屋が立て込んでいる上に深夜に展開するため、観客はむしろ閉塞感を抱く可能性の方が多いであろう。それゆえにこそ、最終場面で「平面緑地」が出現した際に観客が抱くことになる解放感はいっそう高まることになる。因みに、ダイnhaltシュタイン喜劇の最終場面は「開けた大広場」であり、後景に市庁舎が見えることがト書

きに明記されているが、いずれにせよ「屋外」で展開する。

その意味で、《マイスタージンガー》を知る観客が《ハンス・ザックス》の「屋内」最終場面に初めて接した際に抱く感覚は失望に近い驚嘆かもしれない。しかし、1940年から上演を重ねることになったニュルンベルク劇場の場合だけは事情が異なっていた。最終場面の舞台上で再現された歴史的な市庁舎旧ホールに対する当時の反応は、批評家のみならず観客からも専ら好意的な内容であった<sup>(27)</sup>。台本そのもののト書きに「市庁舎」という単語はないものの、ニュルンベルク市民にとって皇帝来訪を歓迎する式典会場の「大ホール」として連想された空間こそ、他でもない一六世紀時点で既に歴史の地層を積み重ねていた市庁舎旧ホールであろうと推測される。1940年から翌シーズンにかけて《ハンス・ザックス》が繰り返し上演された背景には、このように最終場面の舞台美術装置が地元観客の期待に合致するものであったという事情が大きく働いていた可能性が考えられる。ただし、市庁舎旧ホールが、当時のニュルンベルク市民にとってどれほど愛着ある自慢の空間であったとしても、舞台上にそれを目撃した非ニュルンベルク市民がどれほど既視感を抱いたのかは検証できない。それでも、ニュルンベルクという都市が二〇世紀にたどった道筋を振り返ることによって当時の地元市民の心情の一端をさらに想像することは可能であろう。

ナチス党は権力掌握後の1933年から1938年まで毎年ニュルンベルク郊外を会場に党大会を開催していた。そして、その模様は前述したようにリーフェンシュタールによって1933年から記録された他、週刊ニュース映像としてドイツ各地の映画館でも上映されていた。また、ユダヤ人から公民権を奪うための後ろ盾となる二つの人種法は、党大会を契機として急ごしらえで成立した地名に因んで「ニュルンベルク法」と呼ばれることになる。そして、ニュルンベルク市街は第二次世界大戦の空爆によって約9割が破壊されたと伝えられている。さらに、第二次世界大戦後には戦争犯罪を断罪するための軍事裁判が開廷された都市としても「ニュルンベルク」という地名は国際的な知名度がさらに高まることになった。

このように、ニュルンベルクには現代の観点からは一連の負の記憶が決定的に刻印されていることになるが、戦争中から戦後まで生き延びた市民にとっては戦争の趨勢に左右される人生を送っていたことになる。そのうちニュルンベルク劇場において《マイスタージンガー》と《ハンス・ザックス》の両方の舞台を体験したのは一握りの人々に過ぎないであろうが、彼らがそれぞれの作品の最終場面に抱いた印象は全く正反対のものであったと推測される。前者ではナチス党大会という同時代の出来事が脳裏から離れなかったとしたら、後者では都市ニュルンベルクの歴史の目撃証人であった市庁舎旧ホールという舞台美術装置を目の当たりにして、一四世紀から同時代に至るまで、すなわち過去から同時代までの都市の歴史に思いを馳せることも可能となっていたのであろう。

ドイツ第三帝国下の都市ニュルンベルク、という時間的にも空間的にも限定された事例を考察してきた後で、同じハンス・ザックスという形象が登場する二つの舞台作品を体験する受容の問題も浮き彫りになりつつある。それを言語化すると、有名な《マイスタージンガー》を知る観客が無名の《ハンス・ザックス》を体験する場合、とりわけ最終場面においていかなる形式の受容が起こり得るのか、という問題である。明快な解答は容易でないが、少なからぬ観客にとって《ハンス・ザックス》最終場面は、《マイスタージンガー》上演が完全に政治利用されていたことを意識化する契機となっていたであろうと推測される。

その市庁舎旧ホールは1945年に戦災で破壊されたが、その後再建されることはなかった。そして、第二次世界大戦後のニュルンベルクにおいて、《マイスタージンガー》は早くも1950年に、《ハンス・ザックス》は1965/66年シーズンに再び上演されることになる。ただし、前者の舞台美術装置を担当したのは1940年に後者の最終場面に市庁舎旧ホールを再現したグレーテであったが、1938年以前の時点からどのように変更されたのか、その詳細は不明である<sup>(28)</sup>。他方、終戦から20年が経過した時点でオペラ舞台上に旧市庁舎ホールが再現されたのを目撃した観客が抱いた感慨は、完全に過去へ、しかも芸術が政治利用された時代からは遠く懸隔した一六世紀ニュル

ンベルクへの指向に変化していたことであろう。

## 結. 《マイスタージンガー》と第三帝国を經由した《ハンス・ザックス》

ロルツィングのオペラ《ハンス・ザックス》が1840年の初演後、1845年には本人及び友人二人によって改訂され、100年後の1940年にはニュルンベルクで縮約されて改作された、という二つの事象を出発点として、改訂版では台本という観点、改作版では主として舞台美術装置という観点から分析した結果、必然的にヴァーグナー楽劇にまで考察の範囲を拡張することとなった。そして、時間と空間をドイツ第三帝国のニュルンベルクという対象に限定すると、とりわけ最終場面の舞台美術装置の対比から、両作品の潜在的な方向性の相違が決定的に浮き彫りになる。すなわち同時代に政治利用されるのか、過去に完結した出来事として物語化されるのか、という方向性である。

現代のオペラ上演の実情として、ハンス・ザックスという同じ舞台形象を扱った作品であるにもかかわらず、《ハンス・ザックス》は完全に《マイスタージンガー》の陰に隠れた存在である。そして、《ハンス・ザックス》上演を現代の観客が体験する場合、《マイスタージンガー》の残響と残像を完全に払拭することは困難であろう。それでもなお、両作品の上演を体験することによって、各対象を相対化するための主体的な視点が獲得されるのであり、オペラ上演の魅力も危険性も意識化する契機とすることができるであろう。

## 註

(1) オペラ《ハンス・ザックス》台本として使用したのは次の版である。

Lortzing, Albert: Hans Sachs. Komische Oper in drei Aufzügen. Text nach Deinhardsteins dramatischem Gedicht frei bearbeitet von Philipp Reger. Vollständiges Buch mit dem nachkomponierten Finale und sonstigen Ergänzungen nach der handschriftlichen Partitur, herausgegeben von Georg Richard Kruse. Leipzig (Reclam) 1911.

なお、台本から引用する場合はカッコ内に該当頁、編者による同書内解説を指示する場合は Kruse という表記とともに該当頁を記載する。

(2) Deinhardstein, Ludwig Franz: Hans Sachs. Dramatisches Gedicht in vier Akten. In: Zademack, Franz (Hrsg.): Die Meistersinger von Nürnberg. Richard Wagners Dichtung und ihre Quellen. Berlin 1921, S. 7-114.

(3) Kruse, S. 5.

(4) Wagner, Richard: Die Meistersinger von Nürnberg. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Band 4. Frankfurt/M (Insel Verlag) 1983.

(5) Fischer, S. 193ff. の他、日本語文献としては次の拙論も参照されたい。

「ハンス・ザックスの青春時代 ヴァーグナー楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》を相対化する試み」(所収: 丸本隆/長谷川悦朗/他(編)『オペラ学の地平 総合舞台芸術への学際的アプローチⅡ』、彩流社、2009年)

(6) 例えば、Lodemann, S. 241f.

(7) Sämtliche Briefe, S. 12.

(8) 19世紀に活躍したヴェーバー、ロルツィング、オットー・ニコライの著作権との関係性について彼らの懐事情も含めて次の文献で詳述されている。

Wolf, Janine: Aspekte des Urheberrechts bei Carl Maria von Weber, Albert Lortzing und Otto Nikolai. Leipzig (Leipziger Universitätsverlag) 2015.

(9) Lodemann, S. 240.

(10) Kruse, S. 13f.

(11) Fischer, S. 196.



- (12) Fischer, S. 212.
- (13) Kruse, S. 25. クルーゼが列挙している地名: シュトラールズント、ロストック、ベルリン王立歌劇場、コーブルク、ゴータ、シュヴェリーン、リュベック、マンハイム、プレーメン、デトモルト、フランクフルト・アム・マイン、マクデブルク、マインツ、ヴェルツブルク、ブリュン (現ブルノ)、プレスラウ (現ヴロツワフ)、ポーゼン (現ポズナン)、ゲーラ、ダンツィヒ (現グダニスク)、シュテッティン (現シュチェチン)、ケーニヒスベルク (現カリーニングラード)、バンベルク、デッサウ、プラーク (現ブラハ)、ゾンダースハウゼン、パウツェン、インスブルック。
- (14) Lodemann, S. 241.
- (15) Kuchlbauer, S. 175.
- (16) Jahrmärkter, S. 136.
- (17) Ibid., S. 155.
- (18) Ibid., S. 162ff.
- (19) Ibid., S. 164.
- (20) Kuchlbauer, S. 188.
- (21) 葉柳和則 (編) 『ナチスと闘った劇場 —精神的国土防衛とチューリヒ劇場の「伝統」』春風社、2021年
- (22) Kaufmann S. 88ff.
- (23) Walter, S. 235.
- (24) それぞれ2枚組 CD の「指揮者／楽団／合唱団 発売元 発売年」は次の通り。  
 Max Roy/Fränkisches Landesorchester/Nürnberger Singgemeinschaft. Walhall 1950.  
 Till Drömann/Osnabrücker Symphonieorchester/Chor der städtischen Bühnen Osnabrück. Ars Produktion 2002.
- (25) Kuchlbauer, S. 203.
- (26) Ibid., S. 202.
- (27) Ibid., S. 202ff.
- (28) Ibid., S. 204.

#### 第1次文献 (使用テキスト)

- Deinhardstein, Ludwig Franz: Hans Sachs. Dramatisches Gedicht in vier Akten. In: Zadernack, Franz (Hrsg.): *Die Meistersinger von Nürnberg. Richard Wagners Dichtung und ihre Quellen*. Berlin 1921, S. 7-114.
- Lortzing, Albert: *Hans Sachs. Komische Oper in drei Aufzügen*. Text nach Deinhardsteins dramatischem Gedicht frei bearbeitet von Philipp Reger. Vollständiges Buch mit dem nachkomponierten Finale und sonstigen Ergänzungen nach der handschriftlichen Partitur, herausgegeben von Georg Richard Kruse. Leipzig (Reclam) 1911.
- Lortzing, Albert: *Samtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Irmlind Capelle. Kassel (Bärenreiter) 1995.
- Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Band 4. Frankfurt/M (Insel Verlag) 1983.

#### 第2次文献 (参考文献)

- Walter, Michael: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945*. Stuttgart (Metzler) 1995.
- Fischer, Petra: *Vormärz und Zeitbürgertum. Albert Lortzings Operntexte*. Stuttgart (Metzler) 1996.
- Lodemann, Jürgen: *Lortzing. Gaukler und Musiker. Leben und Werk des dichtenden, komponierenden und singenden Publikumsliebings, Familienvaters und komisch tragischen Spielopernweltmeisters aus Berlin*. Göttingen (Steidl) 2000.

Henkel, Matthias/Schauerte Thomas (Hrsg.): *Wagnersinger Meistersachs. Hans Sachs, Richard Wagner und der Nürnberger Meistersang. Eine Ausstellung der Graphischen Sammlung der Museen der Stadt Nürnberg zum 200. Geburtstag Richard Wagners. Stadtmuseum Fembohaus. 18. Januar bis 17. April 2013*. Petersberg (Michael Imhof Verlag) 2013.

Kaufmann, Matthias: *Operette im >Dritten Reich<. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945*. Neumünster (Bockel Verlag) 2017.

Kuchlbauer, Thomas: *Hitlers Hans Sachs. Der Schuhsterpoet in Richard Wagners Die Meistersinger von Nürnberg und Albert Lortzings Hans Sachs am Opernhaus Nürnberg*. In: Bier, Silvia/Reichard, Tobias/Reupke, Daniel/Mungen Anno (Hrsg.): *Hitler. Macht. Oper. Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920-1950*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2020., S. 169-205.

Jahrmärkter, Manuela: *Im Sinne von Ideologie und Propaganda. Benno v. Arents Ausstattung der Meistersinger von Nürnberg*. In: *ibd.*, S. 135-167.